

Une raison d'écrire

Gyl Bartholeyns

Volume 33, numéro 3, automne 2001

Algérie à plus d'une langue

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501320ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501320ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bartholeyns, G. (2001). Une raison d'écrire. *Études littéraires*, 33(3), 207–228.
<https://doi.org/10.7202/501320ar>

Résumé de l'article

Ce bref essai donne une raison d'écrire. Penser le sens de l'expérience littéraire - le sens de la création, le sens du créé - c'est aussi mettre en question la réflexion qu'il suscite. Les deux premières parties, *le rapport critique et le rapport génétique*, y sont consacrées. La troisième, *le rapport ontologique*, pose un sens, du point de vue du langage (de l'écriture) et de la réalité (de l'œuvre), en prenant la solitude de l'être comme point de rayonnement.



UNE RAISON D'ÉCRIRE

Gyl Bartholeyns

■ L'ambition de ce court essai est de montrer la *possibilité* de l'écriture littéraire à répondre au problème de l'existence comme solitude de l'être. Cette possibilité se trouve dans la raison d'écrire et dépend du sens intime de l'expérience littéraire, c'est-à-dire du sens, pour celui qui écrit, de la création et de ce qu'il a créé. Il est apparu que pour poser ce sens intime sur des bases objectives et naturelles, il convenait de savoir ce qu'en faisait la critique et de privilégier tout du long une approche génétique. Il fallait encore, puisque l'on comprend ici l'écriture comme pratique de soi et du monde, développer le volet ontologique sur deux plans : le langage, autrement dit l'écriture, et la réalité, autrement dit l'œuvre. On ne verra peut-être dans ces quelques pages que la dimension purement fictionnelle d'un engagement individuel dans la situation humaine : mais la conduite de notre existence ne dépend-elle pas toujours tant soit peu de l'efficacité symbolique de la chose en laquelle nous plaçons l'essentiel de notre identité ?

I. Le rapport critique

Jamais, depuis que les sciences humaines étudient les formes communes de l'expérience esthétique, on n'a autant parlé individuellement de littérature. Au cours du XX^e siècle, un nombre croissant de penseurs ont interrogé l'expérience littéraire dans l'aveu manifeste ou discret de leur propre entreprise. Cet enroulement du discours et des singularités indique qu'on n'aura de cesse de dire à nouveau l'acte d'écrire. Comment comprendre qu'on ajoute des livres aux livres, sinon par le fait nu que chacun à son heure, à sa mesure est inquiet sous l'horizon du langage et que sa vie en devient progressivement la ligne ? Le régime de la critique sera toujours moins la mise en série de résultats validés sur le mode de la preuve, comme dans les sciences, que le recouvrement partiel et indéfini de propositions. À ce renouvellement permanent s'ajoute la diversité extrême de la rencontre de l'homme et de l'écriture dans la culture occidentale depuis la fin du XVIII^e siècle. Si bien que *pourquoi écrit-on ?* ou *qu'est-ce qu'écrire ?* revient à demander non seulement qui sont Fédor Dostoïevski, Rainer Maria Rilke ou Virginia Woolf, mais aussi qui sont Georges Bataille, Roland Barthes ou Maurice Blanchot ? Le discours critique dépendant *lato sensu* du rapport que le penseur soutient lui-même avec l'écriture, un *j'écris* préside à l'étude de cette rencontre de façon plus ou moins apparente, et fait de la « littérature de la littérature » une expérience littéraire en soi, tandis que la critique des créateurs vaut de plus en plus dans la compréhension des textes. Autrement dit, non seulement depuis Mallarmé

ou Joyce beaucoup d'œuvres sont une réflexion sur l'écriture, mais la critique « scientifique » est en partie menée par des écrivains ou se trouve engagée sur la pente de l'écriture. Rien d'étonnant alors que les hommes qui se sont expressément penchés sur la portée existentielle de l'acte littéraire sont ceux dont l'existence dépendait d'un plaisir linguistique et d'une écriture déterminant un *éthos*. Penser l'expérience littéraire passe donc peu ou prou par un processus d'identification au premier degré, en plus de l'identification aux consciences créatrices étudiées. Ce qui répond en quelque sorte à la question posée par Musil sur ce que doit faire l'homme qui veut ce qui est entre sa subjectivité, moyen de l'écrivain, et la vérité, objet du savant. Cette approche, en partie acquise à l'idée selon laquelle les « vérités de l'intelligence » ne sont rien devant celles que la vie donne à penser (les premières relevant d'une probabilité, les secondes au moins d'une réalité individuelle), pose l'« objectivité » comme moins dépendante de la méthode voire de la rigueur de son application, que de l'objectivité en son sens propre, qui est la disposition à considérer une chose telle qu'elle se donne et en dehors de démarches théorétiques qui installent des rapports de finalité extérieurs à la chose considérée. En d'autres mots : la fidélité comme principe de pertinence, où est centrale l'idée de chemin (*ὁδός*) dans la méthode. À ce titre, les discours des opposants d'une « science de la littérature ¹ », tel celui d'un Gracq, furent exemplaires en ce qu'ils ne concédaient pas d'emblée que la volonté de « science » fût un levier favorable aux véritables cheminements critiques.

Tout ceci est bien connu. Annulant un antagonisme long de plus de trois siècles doublé d'une tradition éristique, la critique moderne se sera progressivement établie dans un rapport d'identité avec la littérature : un ordre des discours remanié, des poétiques subverties par habitation réciproque, réalisant le chiasme proportionné de l'œuvre critique et de l'œuvre littéraire.

Aujourd'hui on saisit mieux l'ampleur de cette con-fusion et l'on peut juger de la façon dont a été posée la question *en quoi consiste l'expérience littéraire* ? Il faut d'ailleurs partir de ce point qui interroge la question, pour lui donner une *situation* et mettre au jour en quoi les réponses les plus hardies ne répondent pas, et pourquoi, avec le temps, malgré toute leur science, elles font figure d'opinions. Mais surtout il faut partir de ce point zéro pour poser en connaissance de cause la question du sens intime de l'écriture et de l'œuvre littéraire.

L'expérience littéraire a un sens et un contenu. Une chose est de vouloir en saisir la nature, une autre de chercher à comprendre le sens de l'acte d'écrire. Son contenu consiste dans des phénomènes de la conscience, sur lesquels tout document est susceptible de faire la lumière : modes d'être, spécificités individuelles... Pour celui qui écrit, le contenu, dont l'œuvre fait partie, n'est pas l'expression mais la réalisation de cette expérience. L'œuvre, à l'inverse, est aussi son contenant puisque l'expérience s'y fait en entier, même si ses significations ne recoupent celles de l'œuvre que dans la mesure où celle-ci est le résultat ponctuel d'une intuition sur la condition d'homme. Pour le critique, la conscience de l'écrivain définit le contenu. Mais, si décrire le contenu d'une chose sans prendre en compte l'explication de son sens n'est pas répondre à la question de savoir en quoi consiste vraiment cette chose, reste à savoir ce qu'on entend par « sens ». La critique y a largement répondu en donnant du sens à la littérature en tant qu'elle est l'acte par lequel l'écrivain donne un sens à sa vie et au monde, tout en

1 Walter Benjamin, « Histoire littéraire et science de la littérature » [1931], dans *Œuvres*, t. 2, 2000, p. 274-283.

les mettant en question. Cette réponse (ou une autre) ne suffit cependant pas à rendre compte de la réalité que recouvre l'idée de sens. Pour y satisfaire, il faut confronter cette dernière à l'idée de contenu, à la réalité vécue et à la critique.

1. La question du sens de l'expérience littéraire comporte une postulation implicite : il s'agit toujours du sens de cette expérience pour celui qui la vit, d'un sens relatif à une conscience. Or, du cadre de cette relation, comme simple *rapport objectif*, la réflexion littéraire sort couramment, de façon immédiate ou progressive. En soi, l'expérience littéraire n'a pas de sens en dehors des significations que lui donnent les écrivains. Le sens accordé à la littérature est le sens de la littérature, qui dépend entièrement de l'expérience. Sens d'une expérience et sens de la littérature sont là confondus : pour l'écrivain, en effet, le sens de la première est celui de la seconde. Mais ils ne sont confondus qu'en sa personne puisque, par des réalités plus ou moins exclusives, la littérature est significative pour le lecteur, les institutions et le penseur, en particulier lorsqu'il donne un sens inconditionnel à la littérature. Si la recherche du sens conduit à des significations dont il est évidemment possible d'enregistrer l'écho chez les écrivains, les réponses élaborées ne sauraient restituer le sens entier que la littérature a pour chacun d'eux. On a par exemple assigné à la littérature la fonction de rendre présent, de « création pure de la vie », en opposition à celles de représentation et d'expression du vivant. De toute évidence, cette conception dépasse l'individuel pour rejoindre l'essence du phénomène créateur. Or le sens de la littérature reste toujours commensurable à la réponse d'un homme, en pareille occurrence, et à la suite d'Artaud, à celle du critique.

La pensée qui interroge est biographie, elle livre le sens de l'interrogation. Aussi le sens n'est-il jamais manqué, contrairement à la reconnaissance d'une tonalité proprement subjective que le genre du discours ne déclare de surcroît pas d'emblée. Que la critique explique le sens de la littérature ou sa signification pour autrui, ce sens reste toujours sens-pour-un-écrivain ; on ne saurait dire la même chose du contenu. Le contenu de la littérature n'est pas celui de son expérience, et le contenu de celle-ci a plus de sens pour l'écrivain que pour quiconque. C'est donc toujours dans le cadre de l'expérience vécue de la création et de l'œuvre que la question *en quoi consiste l'expérience littéraire ?* croise le « sens » : là où sens de l'expérience, de l'œuvre et de la littérature ne font qu'un. Quel qu'en soit le degré d'objectivation, le sens se pose toujours en ces termes : quel sens l'écrivain accorde-t-il consciemment ou non à l'écriture ?

2. La littérature est contraire aux modèles et aux applications d'ensemble, elle est le règne de l'unique où l'universel résonne dans le particulier. S'il est certain que la description de son expérience est inépuisable, qu'elle fait coexister des contradictions de fond, il n'est pas sûr en revanche que le sens soit aussi insaisissable que le contenu, du moins pour les mêmes raisons. Le sens ne ressortit pas seulement au domaine psychologique et aux circonstances culturelles et biographiques, mais à une attitude devant un état de choses, l'invariant humain selon lequel je nais, passe et meurs dans un monde qui m'est donné.

Il a été question de l'écriture comme une façon d'entrer en vérité. Soit qu'elle me la découvre, l'écriture accouche les esprits (principe socratique), soit qu'elle m'apprenne une vérité, je suis initié et moyen de cette vérité (conception évangélique). Dans un cas comme dans l'autre, la vérité participe de l'inconnu, de la révélation, de la conversion. Pour d'autres, l'écriture est (aussi) un moyen d'accéder à un moi sans limite, repris dans la totalité de l'Être. Ou une fuite devant la réalité, une évasion, une rêverie, une réalisation parallèle de la vie spirituelle. Ou une manière de salut individuel terrestre, par l'exigence d'écrire ou par la foi dans l'importance que

représente pour l'homme l'écriture. Ou un accueil et une exaltation de la vie, une recreation du monde et une invention de soi-même. Ou un mode de résistance : on résiste à la bêtise, on résiste à soi, aux conditions qui sont les nôtres. De ces exemples comme de mille autres, il en va pour l'écrivain ou successivement ou à la fois ou très peu. Mais pas plus qu'il n'y a lieu de faire un minimum de la dimension perspectiviste de l'écriture, il n'y a de raison d'ignorer, au nom de la Littérature, qu'il s'agit pour certains d'une mystique de substitution ou que le rapport au sacré ou à la transfiguration du réel est essentiel pour d'autres. S'il revient aux mythes personnels d'être une vérité de la littérature, elle vaut aussi pour la critique. La littérature se comprend par l'idée qu'en ont les écrivains, par l'usage qu'ils en font. La valeur critique dépend d'une *conscience objective* qui demande de suivre des attitudes et d'en appréhender l'authenticité sans préjuger *idéalement* de la littérature.

Le sens de l'expérience littéraire apparaît propre à chaque écrivain. La raison d'un sens, c'est une conscience ; chaque conscience est la raison d'un sens particulier. En outre, il ne s'agit de sens que parce qu'il est fonction, mobile, but, moyen pour accéder à une réalité supérieure, compenser l'existence sensible, faire valoir ce rien que je suis et qui est tout pour moi. Très souvent ces modalités de sens coexistent et s'articulent les unes aux autres suivant le type et le degré d'explicitation du discours : l'écrivain répond en public, écrit son journal, une lettre à un ami, un essai par lequel il cherche à comprendre ses motivations, celles d'un autre écrivain, ou le propre de la littérature... Cas significatif de Sartre, qui permet d'aller plus avant dans la question du rapport objectif.

La deuxième partie de *Qu'est-ce que la littérature ?* expose le sens de l'écriture littéraire à l'endroit d'un « choix » d'écrire « commun à tous », « plus profond et plus immédiat » que les « raisons » d'écrire, qui ne sont pas comprises, à tout le moins exactement, comme sens au même niveau². Il y aurait un niveau plus essentiel, précisément dévoilé par l'auteur. Ainsi, écrire serait « à la fois dévoiler le monde [et singulièrement l'homme aux autres hommes] et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur³ », dès lors amené à prendre sa responsabilité devant ce que l'écrivain met à nu ; ce serait en outre « recourir à la conscience d'autrui pour se faire reconnaître comme *essentiel* à la totalité de l'être⁴ », puisque d'un côté le monde me révèle le fait d'être inessentiel à la chose dévoilée et que, de l'autre, la chose créée me devient inessentielle en regard de l'activité créatrice qui, elle, ne m'échappe pas. Or, le sens de l'écriture, la décision même d'écrire, n'est-elle pas aussi, sinon davantage pour Sartre, d'ordre salutaire ? « Ma seule affaire, écrit-il à la fin des *Mots*, était de me sauver [...] je me suis mis tout entier à l'œuvre pour me sauver tout entier. Si je range l'impossible Salut au rang des accessoires, que reste-il ? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui. » Cette profession de foi est bien l'expression d'un sens essentiel, encore expliqué en parallèle au « besoin d'absolu » dans *Écrire pour son époque*⁵. Enfin, l'idée d'une écriture comme maïeutique est constamment présente. Le penser et le vouloir, au même titre que le ressentir, sont, selon le mot de Heidegger, des « impressions vécues » devant lesquelles tout le monde ne peut pas unanimement se réchauffer les mains, et dont il faut garder

2 Jean-Paul Sartre, *Situations II. Qu'est-ce que la littérature ?*, 1948, p. 89.

3 *Ibid.*, p. 74.

4 *Ibid.*, p. 109.

5 Jean-Paul Sartre, « Écrire pour son époque », 1947, p. 2113, 2114-2115 : « 1. Ce fragment de *Qu'est-ce que la littérature ?*, inédit en France... ».

à l'esprit le caractère proprement affectif. Aussi fédérateur qu'il soit, aussi universel qu'il puisse paraître, l'exposé fait d'abord la preuve d'une intention sur le mode fédérateur du constat descriptif. La question « pourquoi écrire ? », à partir de laquelle est développée cette position⁶, se fait d'ailleurs passer pour celle qui l'annonce : « *pourquoi écrit-on ?* » Rien là n'est donc absolument vrai, hormis « ce que peut être le but de la littérature⁸ » pour l'universel singulier qu'est l'écrivain Sartre, un sens authentique que la démarche philosophique et idéologique fait passer au rang de l'essence et de la vérité.

3. Comprendre la littérature dans le domaine de l'existence engage la critique sur deux voies. La première, dont se sert aussi la seconde, consiste à examiner le sens que possède la littérature pour les écrivains : le sens qu'ils révèlent plus ou moins explicitement et le sens que révèle une approche littéraire des états profonds de leur conscience du monde, d'eux-mêmes, de l'autre ou du temps. Autant de schèmes qui, fondus dans la masse de l'être et retordus dans le langage, forment son visage non réflexif. Le « pour quoi » ne répond pas seul au sens, il tient davantage le milieu entre la volonté avouée, le for intérieur et l'inconscient. Chère aux lectures thématiques comme à la critique dite de la conscience, cette approche porte la littérature au rang d'expérience totale.

La seconde voie consiste dans la recherche des universaux de la littérature. Essentialiste et définitionnelle, elle vise ses invariants. Sur la question du sens, cette démarche croise la première dans sa forme. Et bien que ce ne soit pas le même acte critique, la différence de fond n'apparaît parfois pas. Faits, objets et consciences littéraires sont agencés pour donner matière, arguments, preuves et confirmation d'un sens *a priori*, assurant à loisir le fondement d'une réflexion totalisante. Ceci dans une telle proportion que le résultat ne se distingue pas de celui d'une opération (propre à la première voie) qui consisterait à expliquer la littérature chez ceux pour qui le sens serait suffisamment comparable pour permettre une étude d'ensemble.

In fine ces deux voies convergent encore parce que les opérations infléchissent chacune leur position de départ. La réceptivité est la condition de la première voie qu'imprime un double mouvement : du sens que j'accorde comme critique en tant qu'écrivain, vers le sens que je vais découvrir chez autrui ; et du sens que j'y trouve, qui me marque, vers mon sens propre toujours en formation, et qui ne reste pas confiné dans une option personnelle, *a sacris*. Il n'en va pas autrement de la seconde voie, construite sur une intuition mais qui se développe et se systématise au contact des autres. En faisant la critique du sens, je fais toujours la critique de mon sens, je fais mon expérience en en reconnaissant les traits au contact de celles des autres, de même que je la fais en me rapprochant, en me construisant d'elles. Dans la seconde voie, il s'agit toujours de croyances, de fictions savantes, qui ne sauraient être que des propositions. Penser « objectivement » le sens d'écrire ce serait toujours, en quelque manière, *proposer une raison d'écrire*.

Il existe alors une troisième voie qui, n'ignorant pas la première, se garde de la seconde dès lors qu'elle donne à reconnaître une subjectivité initiale en déclarant son intention. Elle consiste à exposer le sens pour soi de la littérature, le sens par lequel on entend initier sa conscience (et celle d'autrui) et à l'origine duquel se trouve un questionnement personnel : que puis-je fonder sur l'écriture ? dans quelle

6 Jean-Paul Sartre, *Situations II*, op. cit., p. 89.

7 Ibid., p. 84.

8 Ibid., p. 74.

temporalité m'inscrit-elle ? en quoi détermine-t-elle la loi de mes expériences sensibles ? Comme la première voie (à laquelle il a recours), ce chemin est objectif dans son principe : c'est la voie critique de l'écrivain, qu'il soit critique, poète, romancier, philosophe. Reconnaissons toutefois à l'explicitation sartrienne l'intention expresse d'isoler et de porter au plus haut la question du sens, un sens qu'on dira « fondamental ». J'y insiste non parce que le sens ne serait pas posé de la sorte par l'une ou l'autre voie, ou jamais abordé de façon entitative, mais parce que devant l'ampleur de la production critique et non-critique de ces dernières décennies, il ne l'est pas si souvent. L'activité et la forme poétiques ont davantage été interrogées sur ce mode, très souvent d'ailleurs par les poètes eux-mêmes.

4. Pas plus qu'il n'y a de définition de la littérature ou de l'expérience littéraire, il n'y a de raison d'en trouver le sens ultime, qu'elles auraient *par nature*, au-delà des déterminations individuelles et historiques ; mais plutôt, à l'instar du contenu, une multitude de sens pas toujours conciliables. Il n'y a pas de sens littéraire en dehors des consciences littéraires, de sens apodictique. Pourtant il semble être souvent appréhendé comme tel. On le cherche, on le déclare. On résorbe les subjectivités, celle de l'écrivain ou la sienne propre, auxquelles pourtant le sens reste deux fois irréductible. Du moins cherche-t-on un dénominateur commun, un sens qui traverserait tous les sens personnifiés. Ce n'est pas que la question pose mal le problème ou ne rencontre pas ses critiques, non plus que le donné reste partiel. C'est bien plutôt la nature même de l'objet qu'il faut invoquer pour comprendre son espace interrogatif et la façon dont il se donne à l'étude.

L'essence est généralement mise en opposition avec l'être. Dans le cas de la littérature et de son expérience, ce qui caractérise peut-être le moins mal et plus qu'autre chose la nature de leur être, leur essence, c'est précisément qu'elles sont. Ces tautologies faciles ont tout de même pour effet de faire varier presque insensiblement le niveau de signification où s'élabore la réflexion. Appréhendé comme signification pour un individu, le sens de l'activité littéraire ou de la littérature devient souvent la recherche de ce qu'elles *sont* en elles-mêmes. Très vite, on ne cherche plus (uniquement) ce que représente subjectivement une œuvre, on cherche (aussi ou seulement) ce qu'est le sens de l'œuvre, ce qu'est, en somme, ce phénomène de langage où de l'être est en jeu. Et il s'en faut de peu pour changer de registre, passer d'une conscience en question à des questions génériques (*que signifie ce texte ? qu'est-ce que le littéraire ?*) qui déterminent une critique organisée autour du langage et de l'œuvre, non plus autour de la conscience. Il s'en faut de peu, parce qu'il faut passer par la « substance » (par l'œuvre) pour méditer le sens : nécessaire de passer par « ce qui est dit », non pas pour expliquer « ce que cela veut dire » ou « pourquoi cela est dit », mais pour en ressaisir le sens pour un homme en écrivain. Enfin, la critique n'est pas d'abord une phénoménologie littéraire. Quel que soit son horizon, elle a pour moyen le texte, quelle que soit son approche, elle a pour fin traditionnelle le « jugement ».

Ces quelques remarques peuvent ne mériter aucune attention particulière puisqu'il y a beau temps que les rapports d'objectivité qu'elles soulignent sont un critérium des études littéraires. Elles n'auront pourtant de cesse que la pensée n'hypostasie ses résultats et ne configure son questionnement sur le principe que « l'idée vraie doit s'accorder avec l'objet dont elle est l'idée ». Évidemment cette « idée vraie » n'a pas de lien ici avec le monde des vérités objectives. Néanmoins elle est l'idée qui entretient un rapport de convenance avec l'objet auquel elle se rapporte, l'idée qui concorde avec la nature de l'objet dont elle est le niveau réflexif, l'idée encore qui témoigne d'un rapport lucide entre son objet et le sujet qui la rapporte. Dans la perspective du sens que peut avoir l'expérience littéraire pour celui qui écrit, la

critique se fait réflexion à partir d'elle-même sur la littérature comme expression de l'existence à travers l'espace commun des textes.

La question du sens requiert de tenir compte de ce qui génère une *fiction* à certains moments de l'expérience créatrice, ici : les débuts. Ici, fiction veut dire sens : le sens que nous donnons à la littérature et que nous recevons d'elle. En tant que vérités empiriques, ces fictions peuvent être tenues pour vraies.

II. Le rapport génétique

Parallèlement à l'idée de fiction, on veut mettre en évidence la place que peut avoir une approche génétique de l'écrivain dans la description d'un « sens fondamental », d'autant qu'elle semble n'avoir pas été préférée par la critique. On se limitera à des raisons qui donnent à connaître la spécificité de l'approche.

Ayant considéré l'expérience littéraire comme la recherche d'« une solution » demandée par l'homme « au problème de sa destinée ⁹ », on n'insiste peut-être pas assez sur la « naissance » de celui qui, se donnant tout entier au projet d'écrire, ne sera bientôt plus qu'écriture. Dans quel règne j'entre ? À quelles conditions ? Quelle est cette turbulence dans laquelle je suis pris, cette exigence, cette obstination, cette gratuité ? Quelle est cette voix soudaine dans les mots ? Quelle est cette possibilité que je sens, d'énoncés supérieurs et de communication ? Quel est, au fond, dès le départ le sens de mes actes de pensée ? Autant de questions qui travaillent souterrainement à cette naissance.

1. La « maturité » de la critique serait une raison. Parler de l'expérience littéraire comme expérience de la conscience nécessite, on l'a dit, de faire en quelque façon cette expérience. Soit en assumant par empathie l'expérience d'autrui, au point de la revivre par com-préhension et d'en être *a posteriori* l'affidé légitime. Soit en ayant soi-même une activité littéraire qui déborde l'analyse ou s'exprime en elle. Or, en général, le moment des avis autorisés ne correspond pas aux moments fondateurs, souvent décisifs, de cette expérience critique de la littérature ou littéraire de la critique. Ni par conséquent au questionnement propre aux balbutiements et aux déterminations. Inversement, celui qui se détermine et se cherche devrait, selon toute vraisemblance, s'occuper d'œuvres naissantes, des causes premières d'œuvres accomplies, etc. C'est, en outre, une évidence que les démarches associant réflexions critique et personnelle pensent en premier lieu à partir de leurs préoccupations immédiates. Les premiers écrits critiques de Sartre ¹⁰ — pour filer l'exemple — examinent Faulkner, Camus, Blanchot, qui sont alors « de vrais débutants ¹¹ ». Mais qui est, en 1938, le futur auteur des *Chemins de la liberté*, sinon leur homologue dans le domaine romanesque et plus précisément de la fiction ? Les jugements inspirés qu'il porte sur la structure des œuvres, les techniques de narration, le style, la vision du monde des auteurs ou des héros, témoignent d'une réflexion personnelle en cours sur le roman, nécessairement préalable, au moins en partie, à l'écriture de *La nausée*, publiée l'année du commentaire sur l'homme de *Sartoris* et de *Lumière d'août*. Quoi de plus révélateur que ce vase communiquant pour expliquer le principe actif d'une critique qui, contrairement aux études ultérieures, accompagne, comme le note Georges Poulet, les

⁹ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*, 1933, p. 49.

¹⁰ Publiés à partir de 1938 et rassemblés dans *Situations I*, 1947, p. 7-13, 122-142 et 143-188 pour les écrivains concernés.

¹¹ Georges Poulet, *La conscience critique*, 1971, p. 264, 265 pour la citation suivante.

« œuvres en leur essor même, collaborant en somme avec elles dans la résolution de leurs difficultés ».

Cela dit, en quoi pourrait consister l'incommunicabilité des débuts pour celui qui demeure attentif aux « phénomènes » qui le transcendent ? Peut-être le manque de discernement, de distance ou de moyens, mais pas l'incompréhension totale, l'absence d'impressions identifiables ou l'impossibilité d'indiquer l'orientation du mouvement, la direction de l'égarement. Cela signifierait que l'écrivain naissant agit sans chercher ni comprendre le sens de ses agissements. Sans doute les premiers moments peuvent n'être pas remarqués, demeurer incompris, extérieurs à tout projet fini, à toute résolution, mais la plupart se donnent lucidement les moyens de l'épreuve. Pourquoi je me choisis par et au travers des mots ? La question s'impose d'elle-même.

2. La nature du questionnement serait une autre raison. Qu'il suffise d'évoquer les interrogations. La plupart des questions liées à l'expérience littéraire sont achroniques et suscitent des réponses où, à première vue, le temps n'existe pas. Non que le cadre historique ou socioculturel ne soit pas sollicité, mais le passage du temps — son action sur l'homme et l'homme aux différents moments de ce temps — n'est pas suffisamment considéré comme milieu réfringent. La temporalité n'est pas moins déterminante que l'individu. La réponse aux questions *pourquoi écrire ? qu'est-ce qu'écrire ?* dépend autant du *moment empirique* de l'écrivain que de l'écrivain lui-même : personne probablement n'écrit pour les mêmes raisons toute sa vie et l'écriture n'y signifie pas invariablement la même chose. Aux considérations du type *écrire c'est ceci* ou *l'écrivain est celui qui*, il faut non seulement descendre les majuscules mais ajouter l'exposant *quand ?* Suivant la même réalité, qui n'est pas simplement logique, les réponses élaborées dépendent autant du *moment conceptuel* du critique que du critique lui-même : celui-ci ne vise pas indifféremment la littérature, ses attentes se renouvellent, tout comme change le paysage dans lequel il évolue.

Autrement dit, les conceptions respectives de l'écrivain et du critique, qui se rencontrent en lieu et place de la réflexion littéraire, sont chronologiquement déterminées : elles varient, s'affinent, prennent des directions et des couleurs différentes, se manifestent au gré des occasions et des conjonctures intellectuelles. Gageons que cette double relativité simultanée ne soit pas suffisamment proactive, du moins méditée, dans la question du sens. Elle y trouve d'autant moins de ressort que le questionnement n'en favorise ni explicitement ni implicitement le donné. Là encore, la valeur critique dépendrait moins de l'adhésion à telle ou telle « théorie » — allant d'un objectivisme radical à un subjectivisme raisonné créatif, en passant par un relativisme de réaction — que du manque de conscience objective. « L'objectivité supérieure ¹² » n'est pas tant acquise seulement en levant nos jugements au passage des objets considérés, qu'en se prenant soi-même d'autant plus en compte initialement que la réflexion procède pour partie de la description d'une expérience au moyen d'une expérience du même ordre. Au principe d'un raisonnement critique se trouve d'abord une *conscience de situation*.

D'autre part, les informations sont généralement prises par la critique comme suffisantes dans leur apport réciproque. Dès le traitement heuristique, dès la lecture des sources pour un usage déterminé, tout se passe souvent comme si elles subissaient une mise à plat. Non pas qu'elles ne soient placées dans des rapports signifiants les

12 Gaëtan Picon, *Introduction à une esthétique de la littérature I. L'écrivain et son ombre*, 1953, p. 68.

unes par rapport aux autres, ou qu'elles ne servent la compréhension d'un esprit en acte, loin s'en faut. Mais leur récollection, le parallélisme textuel (*Parallelstellenmethode*), l'élaboration critique ne favorisent pas *a priori* le temps comme loi de variation, critère traversant de quelque manière l'expérience. Cette méthode des passages par exemple, qui a pour finalité l'interprétation de textes au moyen d'autres textes en visant un trait marquant d'une poétique ou un motif directeur, s'inscrit dans un raisonnement fondé sur l'idée de continuité, de cohérence, d'unité significative de l'intention d'auteur, de l'œuvre elle-même, mais aussi de la conscience ; ce qui revient souvent à faire l'hypothèse du temps de l'expérience, comme temps du même homme. L'étude des conduites littéraires ne requiert pas pour autant l'investigation biographique ou la contextualisation : elle demande de placer le commentaire d'une conscience dans le temps de celle-ci. On se donne des clés de lecture, des moyens de cohérence et de pertinence, on thématise. Par conséquent le propos, de nature transversale, est comme frappé d'intemporalité si le temps n'est pas lui-même thématisé ou tenu pour décisif dans l'expérience. Par ailleurs, les études littéraires ont pour cible l'œuvre avant d'avoir son expérience, ce qui fait masse. Lorsqu'il est par exemple question de journal ou de correspondance, c'est très souvent comme pratiques parallèles pour éclairer la création, le procès génératif, l'arrière-pays d'un imaginaire, ou comme œuvre à part entière. Rarement comme acte positif d'un devenir littéraire, avec ou sans œuvre.

Quand l'histoire entre dans le champ critique, l'approche est, bien sûr, nettement plus historique (on reconstitue l'ordre dans lequel les choses se sont produites), mais elle est aussi plus génétique (on suit l'ordre dans lequel les choses se produisent), quand même il ne s'agit pas d'entreprendre une critique « externe » (biographie, société) pour comprendre la genèse d'une œuvre, mais d'approcher ce qui n'est jamais donné tout à fait : le point de fuite que je suis, qui rencontre toujours plus précisément une ligne de vie. Cela tient sans doute aux impératifs méthodologiques et à un effet de conduction entre histoire et devenir. En revanche le neutre, qui distingue cette réflexion de celle non moins rigoureuse qui a cours dans le même temps que le critique, est frappant. Pensons aux travaux de Foucault partagés entre le siècle et l'histoire, à *L'écriture de soi*¹³ par exemple, qui analyse dans la culture gréco-romaine le rôle des carnets de notes (*ὑπομνηματα*) et la pratique épistolaire dans la formation du moi littéraire au cours des I^{er} et II^e siècles de l'Empire ? Voilà une étude qui conviendrait à la modernité occidentale et, pour un peu, donnerait le change, n'étaient l'étymologie et la référence explicite à un Épictète ou à un Sénèque. Deux temps différents semblent ne pas pouvoir réserver le même mode de commentaire à une expérience commune.

3. Sur ces raisons plus ou moins corrélatives intervient une conception disciplinaire. Les études littéraires ont pris une tournure « philosophique » dans la mesure où elles se sont enrichies de concepts, de méthodes, d'objets et de résultats philosophiques, de la même manière qu'elles ont de plus en plus compté avec les sciences humaines. Inversement, la phénoménologie et l'herméneutique philosophique ont pris la littérature en objet, comme le néo-positivisme avait pris le langage. Si bien que lorsqu'il est question de littérature il n'y a plus aujourd'hui d'étanchéité réelle (possible ou enviable) entre les savoirs. Cette présence « philosophique » dans le littéraire et littéraire dans le philosophique a donné et donne toujours de nouvelles perspectives. Mais des commentaires, très enlevés du reste, ont quelque peu « déréalisé » les interprétations en déclarant à la façon d'une théologie négative

13 Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. 4, 1994, n° 329, p. 415-430 ; initialement paru dans *Corps écrit. L'autoportrait*, n° 5, 1983, p. 3-23.

(peut-être par esprit de saisissement) que l'on ne devient jamais écrivain, que l'on n'est jamais écrivain, que l'on n'écrit jamais vraiment, que nul écrivain n'écrit pour ceci, pour cela, qu'il n'est pas celui qui veut telle ou telle chose, que la création ne se justifie ni du dehors ni par des buts.

La réalité est évidemment tout autre. L'écriture est un résultat perpétuellement en déroute devant l'écriture. C'est pourquoi, à la lettre, on *devient* écrivain, on ne cesse de le devenir, on ne fait qu'écrire et cette écriture a une raison d'être et une destination, qu'elles soient connues ou non, reconnues ou refusées. Pouvant être étrangère à une psychologie de la création, la question : comment devient-on écrivain ?, autrement dit *qu'est-ce que devenir écrivain ?*, n'est alors pas du tout exclusive de la question en apparence plus « philosophique » : en quoi consiste l'expérience littéraire ? Celle-ci passe même dans le champ de la première, s'il est admis qu'une expérience ne possède sa dimension propre que par les circonstances qui la reçoivent.

Le sens, comme « mouvement orienté », comme « direction que prend une activité », ne fait pas de l'écriture qu'un médium dans la formation de soi. Comme pratique, elle peut être l'événement qui détermine tout l'être. Certes, il n'y a pas un moment où l'on devient écrivain, au sens qu'on n'est pas écrivain d'un moment à l'autre, qu'il n'y a pas de moment où l'on serait devenu écrivain. Par là, en effet, on peut dire qu'on ne devient pas écrivain, qu'il n'y a pas même de moment où l'on commence à le devenir. Il n'en reste pas moins qu'on est pris dans un devenir qui fait sens. Sinon dans un devenir-écrivain, du moins dans le devenir de ceux qui écrivent. Ce moment de l'expérience littéraire est important non parce qu'il détermine le sens de la littérature mais parce qu'il est le moment où elle se détermine comme sens et comme valeur.

III. Le rapport ontologique

Mais le devenir n'a de sens que dans la mesure où se pose en lui le problème de mon être-au-monde. Aux questions *en quoi consiste l'expérience littéraire ?* et *qu'est-ce que devenir écrivain ?*, on substituera la question suivante : *que peut être le sens de l'expérience littéraire, à partir de l'autre et de la conscience de soi ?*

L'expérience d'être révèle une solitude qui n'est pas le fait d'une circonstance malheureuse ou nécessaire à la création, mais notre identité, une des marques constitutives de notre ontologie : je ne suis que moi et le seul à être ce que je suis ; je suis l'autre sauf pour moi-même et l'autre est ce que je ne suis pas ; je *suis* donc seul. Si à partir de Hegel l'émergence de la conscience de soi dépend de la reconnaissance par et de l'autre, qu'avec Sartre je peux me juger, car j'apparais à autrui comme objet, ou que pour Merleau-Ponty je peux me reconnaître en l'autre par le partage des contenus de conscience, il ne m'est pas possible en revanche de m'atteindre comme autre, *en tant qu'autre*, d'être en face de moi comme je suis en face de l'autre. Aussi poussé que soit l'examen de conscience, aussi changeant que soit le moi, il ne s'atteint jamais que comme soi, de telle sorte qu'à l'enchaînement du moi au soi, qu'à la plénitude de l'être séparé, correspond le fait que je ne peux pas me saisir entièrement, que par conséquent je suis comme ouvert et incomplet : l'autre que je suis me manque. Pour rompre la « solitude de l'immanence », l'autre manque même doublement. D'abord, comme impossibilité de rencontrer sa propre altérité et comme impossibilité d'éprouver l'autre en soi-même. Ensuite, ainsi que l'a montré Levinas, comme difficulté de concevoir et d'entretenir des rapports avec l'autre qui n'entraînent pas une assimilation : « ni extase où le Même s'absorbe dans l'Autre, ni savoir où l'Autre appartient au Même ¹⁴. »

14 Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, 1989, p. 13.

L'expérience littéraire me paraît porter en elle la possibilité d'un dépassement de cette solitude, du double point de vue de la réalité et du langage. Une transcendance peut être pensée à la fois à partir de l'expérience de la création et à partir de l'expérience de l'œuvre. D'une part, sur le plan de la réalité, l'œuvre apparaît à l'auteur comme absolument autre, suggérant la possibilité d'un événement avec soi. Elle est aussi le lieu d'une relation avec autrui dénuée de toute forme de pouvoir et de possession, où la dualité du rapport est maintenue de fait. D'autre part, au niveau de l'écriture, une conception de l'autre existe qui n'est pas fondée en principe et en acte sur l'extériorité, amenant le moi fini à faire, en soi-même, l'expérience infinie de l'autre — un rapport qui, sans cesse repris, ouvre le sujet à la transcendance de l'Autre. C'est réaffirmer au passage que l'être soutient avec lui-même un dynamisme réel, qu'il n'est pas simplement le mot d'une maîtrise.

Le langage, l'écriture

L'acte d'écrire n'est pas d'abord la négation du personnel ou du principe d'identité. C'est toujours, au contraire, l'occasion de se poser, d'ordonner le monde, de faire suivre du sens, une tentative de mémoire et de sauvegarde, une façon de découvrir, d'exprimer, de construire une singularité. Le langage, au début, me révèle. Quels rôles alors les formes d'écriture privées (le journal, la correspondance) ont-elles ? En dehors de toutes les conséquences que comporte déjà le fait que, ces formes intimes faisant désormais partie du régime littéraire, écrire à une femme ou noter ses voyages, c'est d'une certaine manière entrer par anticipation en littérature.

« Malgré tout, je suis peu touché par toute cette misère et je suis plus ferme que jamais. [...] j'écirai en dépit de tout, à tout prix ; c'est ma manière de me battre pour me maintenir en vie », « Je m'isolerais de tous jusqu'à en perdre conscience », « Rien d'autre [que mes "dispositions pour décrire ma vie intérieure"] ne pourra jamais me satisfaire », « [...] je ne suis rien d'autre que littérature, je ne peux et ne veux pas être autre chose ¹⁵. » On trouve dans les cahiers et les lettres du jeune Kafka d'innombrables remarques de ce genre, dont on peut se demander à la lumière de sa vie et d'autres notes, si elles ne sont pas moins des observations de soi, des constats psychologiques, que de véritables actes. Si pour Kafka écrire c'est se connaître sans aspirer à une domination de soi-même, ce n'est pourtant pas s'observer mais se changer en ce qu'il est ¹⁶. L'écriture ne pousse-t-elle pas celui qui écrit dans le plein sens de ce qu'il écrit ? Atteignant au niveau le plus passionné, ne rejoint-il pas ce qu'il se donne à lire et à relire ? Green, dans son premier journal : « nous finissons par ressembler à nos pensées ¹⁷. » L'écriture devance, confirme, effectue : j'ai l'explication de moi dans les mots, j'écris celui que je deviens pour l'être.

Déjà le langage me raconte et la fiction apparaît, tous deux comme des anticipations. La relation que le sujet fait de lui-même sélectionne et classe. La déformation qu'elle opère forme et le transforme. Déjà l'élan strictement introspectif et le dialogue avec soi-même sont seconds devant le contrechamp, la forme en creux que le journal ou la lettre représentent dans l'ordre du projet naissant. Déjà la conscience prend des

15 Franz Kafka, *Journal*, dans *Œuvres complètes*, t. 3, 1984 : 31 juillet 1914 (p. 358), moins de deux ans après la nuit de l'écriture du *Verdict*, « la nuit du 22 au 23 » septembre 1912 (p. 294) ; 15 août 1913 (p. 307), 1^{er} juillet 1913 (p. 300) ; 6 août 1914 (p. 360) ; 21 août 1913 (p. 307).

16 Franz Kafka, *Troisième cahier in-octavo*, 23 octobre 1917, p. 445, et 21 novembre 1917, p. 451.

17 Julien Green, *On est si sérieux quand on a dix-neuf ans. Journal 1919-1924*, 29 mai 1922, 1993, p. 73.

distances avec sa vie propre, celle-là se place en dehors de celle-ci ou, si l'on veut, situe sa vie extérieurement. On peut rapprocher à plus d'un titre la pratique du dit de soi du thème littéraire du double, figure emblématique de l'Autre, dans sa forme moderne : quête de l'identité, emprisonnement en soi, confrontation salutaire ou périlleuse et seconde naissance, conversion. Une phrase de Charles Du Bos, à propos du « triple office » de son journal, montre bien l'analogie : « me mettre au clair, [...] me délivrer, et finalement [...] me rendre à moi-même ¹⁸ ». Le fait qu'une rencontre avec soi est imaginée là implique la reconnaissance de l'hétérogène et suppose, du même coup, l'accueil possible de l'autre dans l'intériorité.

De la même manière qu'il existe un lien entre le mythe littéraire du double et le rapport initiatique de l'écrivain avec lui-même, il existe un lien entre le caractère transcendant que l'on reconnaît à une œuvre et la nature de son expérience. Cette présence de l'absolu ne s'explique, en effet, que parce qu'il a été vécu dans la création.

Il y a dans le mode d'être du langage littéraire une possibilité infinie de configurer le temps, les êtres, l'espace et les choses, qui chez celui qui énonce rend possible ou produit l'expérience de ce qu'il n'est pas, de ce dont il n'a pas l'expérience, qu'il s'agisse d'une intention spécifique ou d'une attente alchimique. Il permet le jeu, mais surtout il accomplit une réalité en celui qui l'élabore. Le langage littéraire, cet Autre du monde, double le sujet, parle et s'impose. Pas seulement comme le voulait Mallarmé, dans l'effacement du moi pour écrire le Livre. Mais plutôt et inconditionnellement comme la réalisation en soi des virtualités que dresse le langage. Il se passe dans l'écriture la même chose qu'à sa réception. À ceci près que dans l'écriture, la surprise du visage, l'identification, la pointe de l'émotion se produit dans la composition même, aux moments répétés et ductiles, appelés ou surgissants, où le discours révèle sa part d'initiative, ce qu'il préparait mot à mot dans la coulisse propre à son pouvoir démiurgique. En lisant, le pas que nous faisons par la compréhension et par l'épreuve d'un monde étranger est un pas vers l'autre, et dans l'acte d'écrire, son effectuation radicale.

La faculté de « démultiplication subjective » qu'ont le romancier, le poète, le dramaturge, procède de celle du langage de les jeter vifs dans l'espace de la création. En celui qui écrit et par lui, l'écriture génère une dimension propre où, dans un même temps, il s'avance. Ce dehors intérieur, qui affirme son autonomie par delà la représentation, est l'être sans étant où le moi seul est à l'œuvre, et peuple. Édifiant un monde dans l'acte d'écrire, je prête mon être d'homme à des étants, sujets ou objets, animés ou inanimés, imaginaires ou apparentés au réel, et cela, indépendamment même du fait que les mots entraînent une temporalité et composent des espaces. Je fais là l'expérience du tout autre. Mais, puisque je suis toujours avec mon être d'homme, lorsque *je suis une pierre*, je suis cette pierre comme elle n'est pas : je suis la pierre dans ses qualités, dans l'actualisation en moi des qualités que le sens commun lui reconnaît, la pierre comme chose venant à l'être. Lorsque *je suis le ciel* : je suis avec ma conscience d'homme l'azur et l'ouverture. Le « mot [n']est l'âme de ce qu'il nomme ¹⁹ » que parce que celui qui le profère est l'âme de ce qu'il dit. L'expérience poétique nous amène à trouver des voies vers l'autre. La liaison avec des natures de tout ordre ne fait aucun doute.

Lorsque j'écris nuage,
Le mot nuage,

18 Charles Du Bos, *Journal*, 25 avril 1927, t. 3, 1949, p. 241.

19 Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », dans *L'improbable et autres essais*, 1980, p. 105.

C'est qu'il se passe quelque chose
Avec le nuage²⁰.

Ainsi peut s'expliquer l'écriture comme possibilité de faire une certaine expérience de l'Autre : des êtres, des choses, des événements, et du temps dans lesquels ils sont pris. En un certain sens, dans ces phénomènes d'altérité, ce n'est pas un *cogito* mais un *experior* qui fait que « je suis ». On sait la sorte d'autobiographie qu'est *À la recherche du temps perdu*, notamment comme parcours initiatique vers une parole authentique très attachée aux expériences du corps et de l'esprit. Si bien que, connaissant chez Proust le procédé de la métaphore de comparaison, la scène d'ouverture de la *Recherche* apparaît comme la situation de l'homme qu'il fut vers la fin de sa vie, isolé dans l'écriture et en allé au dehors, mais aussi, à chaque époque de sa création, et là encore par analogie avec la lecture, comme une des situations de l'homme en état d'écriture. Aux premières lignes de *Combray*, le narrateur note l'effet qu'ont sur lui des lectures pendant de brefs endormissements :

il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint. Cette croyance survivait quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir intelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure ; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non ; aussitôt je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être encore plus pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure²¹.

Mutatis mutandis, ce n'est plus le narrateur faisant la description d'un état hypnagogique impressionné par les éléments forts de lectures, mais Proust, celle de l'état dans lequel il se trouve au moment d'écrire, et après. Son héros, prénommé Marcel dans *La prisonnière*, ne déclare-t-il pas dans *Le temps retrouvé*, étape ultime avant d'entreprendre son œuvre romanesque, que « la matière de [son] expérience [...] serait la matière de [son] livre²² » ?

Cette conception fait autre chose de l'écriture que le mouvement d'une disparition, d'un effacement du singulier qui ne serait pas autrement assumé ; autre chose de la littérature qu'une menace de dissolution ou l'impossibilité même d'affirmer ou de conduire une présence ; autre chose enfin que le seul mouvement vers l'avènement d'une parole anonyme, impersonnelle et neutre. L'espace que déploie l'écriture ne signe pas toujours la suppression du soi et du monde, quand même il ne l'exprimerait pas, n'entretiendrait pas avec eux un rapport d'identité, ou n'opérerait pas l'universel. L'impersonnalité à laquelle semble être destiné celui qui écrit, et qui semble porter échec à la quête identitaire par la perte du « pouvoir de dire " je " » ou déjà par l'absence de soi dans les mots, peut aussi se comprendre à l'envers, comme un fait de subjectivation. Par son identification à l'Autre, qui est encore reconnaissance de l'altérité, le moi continue le processus d'individuation, le sujet restant sujet de sa propre négation. La dépossession se produit donc aussi dans une perspective finale en partie contraire.

20 Eugène Guillevic, *Art poétique*, 1989, p. 12.

21 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. 1, 1987, p. 3.

22 Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. 4, 1989, p. 493, et par paraphrase, p. 609 et suivantes.

Ces deux conceptions, moins antagonistes que semblables dans le principe, reflètent à leur niveau l'oscillation constante, dans la pensée de la subjectivité, d'un moi fort et autonome, en position dominante, et d'un moi fragile et dérouté. Or, ces positions de discours ne se conçoivent pas d'abord comme un philosopher mais comme un ressentir. Pour le moi empirique, il ne s'agit pas d'une compréhension intellectuelle des phénomènes ni de les percevoir dans la lumière d'une nature profonde ou comme l'accomplissement de l'essence même de la littérature. Mais simplement, face à l'énigme du langage, comme événement dans l'ordre affectif de la réception. C'est à partir d'un éprouvé particulier, toujours recommencé parce qu'il est événement, que se détermine ensuite et que se réalise la façon de comprendre l'écriture et l'espace littéraires. Vivre l'écriture sereinement ou non et sans pouvoir en décider, montre d'autant mieux combien brute et grande est son incidence sur l'écrivain, sa force d'immixtion.

Par la description qu'il fait de l'espace ouvert par l'écriture, *L'innommable* de Beckett offre un témoignage remarquable de l'économie du moi dans cet « endroit ». Il en donne le versant inquiétant, exemple de la situation et du difficile maintien d'un Je indivis, maître d'œuvre qui, dans les *Textes pour rien* (écrits un an plus tard), est pris d'assaut par le multiple et qui à la fois, comme dans *L'innommable*, est bien installé dans le langage, est langage lui-même. Par le procès littéraire que ce texte décrit, par l'éclairage qu'il donne du phénomène en son entier, plusieurs passages méritent d'être reproduits.

Malone est là. [...] Il passe, immobile. [...] Peut-être qu'il ne me voit pas. Un de ces jours je l'interpellerai, je dirai, je ne sais pas, je trouverai, le moment venu. Il n'y a pas de jours ici mais je me sers de la formule. Je le vois de la tête jusqu'à la taille. Il s'arrête à la taille, pour moi. [...] C'est peut-être Molloy, portant le chapeau de Malone. Tiens, voilà le premier objet, le chapeau de Malone. [...] Quant à Molloy, il n'est peut-être pas ici. [...] L'endroit est sans doute vaste. De faibles lumières semblent marquer par moments une manière de lointain. [...] Fut-il un temps où moi aussi je tournais ainsi ? Non, j'ai toujours été assis à cette même place, les mains sur les genoux, regardant devant moi comme un grand-duc dans une volière. [...] N'allant nulle part, ne venant de nulle part, Malone passe. [...] l'endroit, je l'ai déjà signalé, est peut-être vaste, comme il peut n'avoir que douze pieds de diamètre. Pour ce qui est d'en pouvoir reconnaître les confins, les deux cas se valent. Il me plaît de croire que j'en occupe le centre, mais rien n'est moins sûr. En un sens, il vaudrait mieux que je sois assis au bord [...]. Mais tel n'est certainement pas le cas. Car alors Malone, tournant autour de moi comme il le fait, sortirait de l'enceinte à chacune de ses révolutions, ce qui est manifestement impossible. [...] Il est également possible, je ne me le cache pas, que je sois moi aussi emporté dans un mouvement perpétuel, accompagné de Malone, comme la terre de sa lune. [...] Mais le plus simple vraiment est de me considérer comme fixe et au centre de cet endroit, quelles qu'en soient la forme et l'étendue. [...] Je me rappelle le premier bruit entendu dans cet endroit, je l'ai souvent entendu depuis. Car je dois supposer un commencement à mon séjour ici, ne serait-ce que pour la commodité du récit. L'enfer lui-même, quoique éternel, date de la révolte de Lucifer. Il m'est donc loisible, à la lumière de cette analogie, de me croire ici pour toujours, mais non pas depuis toujours. [...] Donc après une période de silence immaculé, un faible cri se fit entendre. [...] Quant à savoir quel genre de créature le poussa et le pousse toujours, si c'est le même, de loin en loin, impossible. Pas un être humain en tout cas, il n'y a pas d'êtres humains ici, ou, s'il y en a, ils ont fini de crier. Est-ce Malone le coupable ? Est-ce moi ? [...] Cela m'aiderait puisqu'à moi aussi je dois attribuer un commencement, si je pouvais le situer par rapport à celui de ma demeure. Ai-je attendu quelque part ailleurs que cet endroit fût prêt à me recevoir ? Ou est-ce lui qui a attendu que je vinsse le peupler ? [...] Je dirai donc que nos commencements coïncident, que cet endroit fut fait pour moi, et moi pour lui, au même instant. [...] Il serait sans doute temps que je donne un compagnon à Malone²³.

23 Samuel Beckett, *L'innommable*, 1953, écrit en 1949, p. 9-11, 13-16.

La fortune de la formule rimbaldivienne de la lettre du *voyant*, le « JE est un autre ²⁴ », écrite à Paul Demy au printemps 1871, vient sans doute de sa validité pour dire plusieurs expériences sensiblement différentes. On peut par exemple distinguer le moi écrivant qui éprouve l'autre — dont il ressent pour son compte l'altérité, vit affectivement l'identité, présent à soi, conscient, disons, comme impression de l'autre en soi et de soi en l'autre ou à ses côtés — du moi qui, dans l'acte même d'écrire, serait autre. Dans les deux cas, même dans l'idée d'une participation à l'être où l'intégrité du JE cautionne la circulation, écrire c'est trancher sur l'isolement d'« une âme et [d']un corps ²⁵ ». Mais dans le second cas, une mort a lieu. Le temps de l'écriture est un temps d'abolition. Il ne s'agit pas pour autant de revenir à la négation comme spécificité générale du langage littéraire. Mais de rester dans l'événementiel, dans l'épiphénomène de l'instant d'écrire, dans quelque chose de local, de propre à l'acte. Si, sous l'entraînement de l'écriture, le JE devient tout ce qui passe sous la plume, je ne suis plus : je perds cette conscience d'être à la fois moi et autre chose par sensations, images, dérèglements ; je ne suis plus que cette chose qui s'écrit, chose en train d'être écrite, et n'en ayant pas conscience, je suis comme mort. On n'est pas alors de la chose qui nous occupe, on est confondu à elle, on est cette chose, on est écriture. Non pas le marcheur mais la marche. Parler d'impersonnel est-il justifié ? Celui qui écrit ne vit aucune impersonnalité dans l'écriture, et par suite il fait sienne encore, en tant qu'origine, l'impropriété qui frappe l'écrit. Mais d'autre part, comme dans le discours positif, il est tout de même le lieu d'un mouvement suspensif, mieux, il s'annule. Ce qui confronte les deux faces. Le sujet n'est pas le neutre et contrairement à sa parole il n'est ni neutre ni absolu : sans cesse quelque chose le reçoit, sans cesse y prend sa source. Plutôt donc que l'impersonnel, le plus que personnel ²⁶.

Autre dualisme dans la pensée du créatif, autre balancement, corollaire à celui du sujet une fois dense et totalisateur, une autre fois dissolu et fragmentaire : la conception d'un *logos* pensé ou bien comme « Pose recueillante », langage qui « [rassemble] ce qui est présent et le [laisse] étendu-devant dans sa présence », parole qui abrite l'Être en même temps qu'elle l'édifie ²⁷, ou bien comme territoire sans lieu où se jouent essentiellement la dispersion, l'absence, la désunion, le dépouillement. Or, dans la perspective d'une réponse à la solitude telle qu'elle a été posée plus haut, la littérature apponte entre ces deux doubles conceptions. L'être que dit celui qui écrit devient langage, langage où le sujet n'est plus dans le langage, mais, on l'a dit, langage lui-même, de telle sorte que le sujet vit l'être recueilli (présent) dans ce langage.

L'écriture est-elle pour autant un dépassement de la solitude ? La réponse est double et incline à dire qu'elle permet plutôt de la surmonter. Surmonter, c'est-à-dire vivre l'obstacle.

Identifier l'autre dans l'écriture, s'identifier tant soit peu à l'autre par elle, c'est poursuivre sur le plan du langage le processus d'identité subjective. Connaissance, maîtrise, souci de soi sont des voies de solitude. Par elles se réalise une plus grande séparation. Par elles se prend un pouvoir de différence. Nos limites y sont portées à une plus haute acuité. Toute l'œuvre de Hölderlin peut se lire à la lumière du Refus déclaré dans les premières pages d'*Hypérion*, son livre de jeunesse : non pas penser,

24 Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, 1972, p. 250.

25 Arthur Rimbaud, « Adieu », *ibid.*, p. 117.

26 Voir Gilles Deleuze, *Dialogues*, 1996, p. 63.

27 Martin Heidegger, *Essais et conférences*, 1958 : «... l'homme habite en poète... », p. 243 [à partir de Hölderlin] ; « Logos », p. 270-271, 275-277 [à l'occasion des Grecs].

écrit-il, mais songer pour « ne faire qu'un avec toutes choses vivantes », s'enfoncer « dans le tout de la nature par un oubli radieux de soi²⁸ ». Refus de son espèce, de sa propre touffeur, aspiration à la dépersonnalisation, fuite et volonté d'union. Révolte donc contre l'enchaînement à l'être, échec de la raison contre une solitude ontologique indépassable et terrible non parce qu'elle serait attente ou privation de l'autre mais parce qu'elle est le définitif. Or, en étant au principe de notre puissance d'être et de notre intériorité, la solitude est la possibilité même de toute transcendance. L'altérité est le fait d'être autonomes et la séparation du moi est la condition nécessaire à l'ouverture à l'Autre. Par l'écriture, donc, si du moins l'on se tient hors de la folie, le cercle du Moi se brise sans accéder au tout. La rencontre de l'autre dans l'étendue de l'espace et du temps intérieurs est proprement indéterminante. Elle *altère* l'ordre du Même sans l'aliéner. Et l'étrangeté continue de cette confrontation à l'autre fait pièce à l'appropriation par l'esprit de tout ce qu'il rencontre et qui le traverse. Le sujet s'efface en tant que foyer pour devenir surface de réception. L'écriture fertilise, accueille l'autre, rend possible son habitation. Elle est tout entière vers le monde.

La réalité, l'œuvre

Mettre en question le choix d'écrire comme expérience de création et comme expérience de l'œuvre, c'est mettre en question son enjeu, demander dans quelle mesure l'écriture peut répondre de soi. Alors que l'opinion commune fait de l'écrivain le responsable littéraire, on s'est demandé, on se demandera cette fois au niveau du monde, au plein jour duquel l'œuvre se produit, comment la littérature peut être responsable de soi : quel est ce dialogue entre l'homme et l'œuvre littéraire dans la visée d'une transcendance ? L'autre manquait à plus d'un titre pour rompre la « solitude de l'être ». On a vu la mesure dans laquelle l'impossibilité d'éprouver l'autre en soi-même est entamée par l'écriture. Mais en quoi celle-ci peut-elle lever à la faveur de l'œuvre une autre impossibilité, celle de rencontrer sa propre altérité, de s'atteindre en elle ? Et en quoi l'économie générale de l'œuvre, par son être particulier, rend-elle possible un rapport à l'autre qui maintienne intacts, irréductibles les deux termes de la relation, celui qui écrit et celui qui lit : ni assimilation de l'autre par soi, ni absorption de soi par l'autre ?

D'un côté l'acte créateur, en ce qu'il est bien plus en réalité sa propre finalité que ne l'est ce qu'il crée, en ce qu'il accomplit davantage celui qui accomplit que ce qui s'accomplit, et parce qu'il n'en appelle qu'à ce qui le réalise, a pour point de départ son point d'arrivée. De l'autre, la création échappe au créateur et devient seconde par rapport à l'acte de créer qui ne lui est pas retiré. S'arc-boutant l'une sur l'autre, ces deux propositions dessinent l'ombre d'une impasse. La création n'apporterait qu'une alternative en boucle dans la profondeur de l'être-seul, et l'œuvre ne nous serait pas « profitable », puisque nous ne serions secourables à nous-mêmes que dans nos élans. La création enfermerait donc en elle le créateur, tandis que son œuvre lui échapperait. On peut souscrire à cette vision *désœuvrante* et presque autotélique de l'expérience littéraire, mais pour ressaisir en elle des possibles.

L'œuvre accomplie est inachèvement, perte, oubli pour son auteur. Il l'éprouve d'une façon ou d'une autre, comme l'éloignement de l'œuvre et vis-à-vis d'elle, ou comme l'impossibilité première de la lire, ce fait même d'être refusé à cette conscience-là de

28 Friedrich Hölderlin, *Hypérion ou l'ermite de Grèce*, 1967, p. 137 ; traduction légèrement modifiée. Lorsqu'en 1792 le projet de cette œuvre fait jour dans l'esprit du poète, il a vingt-deux ans.

l'œuvre, au moment de sa plus grande présence. Mais le dessaisissement qu'elle lui coûte et l'inessentiel qu'elle représente alors pour lui au regard de la création proprement dite, constituent peut-être son fait le plus fondamental. Dans la durée, la création est prise en charge de l'objet créé : le sujet doit répondre de ce qu'il crée. Mais il peut vouloir que l'objet de sa création réponde de lui. Sa responsabilité ne fait aucun doute, mais il peut attendre autre chose. Il peut demander que sa *mise en œuvre* soit responsable de lui, qu'en retour elle soit aussi son auteur. Que celui qui écrit doive répondre de tout a pour direction l'extérieur. Qu'il considère que son travail lui soit comptable d'un gage le concerne exclusivement. Certes, je suis l'obligé, mais j'oblige. Cette demande de compte, l'être de l'œuvre la rend possible : il rend possible la confrontation de l'autre qui est le Soi-même que le moi n'atteint jamais comme autre. Dès lors, l'opacité que prend tout texte, la défection qu'il suscite, la rupture et l'impossibilité globales entre l'écrivain et l'écrit constituent son ressort le plus « positif ». La rencontre que fait dans sa chambre le jeune Green après une journée de travail consacrée à l'écriture a valeur d'indice : « Qui êtes-vous mystérieuse personne qui venez vous asseoir près de moi ? Dans l'ombre, je ne distingue pas votre visage, mais je perçois vos deux mains sur ma table... Quelle parole prononcez-vous là ? Suis-je donc un autre ²⁹ ? » La duplicité que porte déjà, comme effet, le seul acte d'écrire se retrouve incarnée dans l'œuvre, et l'analogie qui suit est à peine rhétorique : « une fois que j'ai lu le livre [une fois que je l'ai écrit], il existe bien comme un individu unique et irrécusable par-delà [sic] les lettres et les pages ³⁰. »

L'expérience de l'écrit témoigne au moins d'un état de fait, accepté ou redouté, mais convertible en la possibilité répétable d'un événement avec soi. Comme sur le plan du langage, cet autre fait soi-même, ce moi devenu l'« autre absolu », n'est pas toujours vécu comme un bien, mais la rencontre a lieu. Fernando Pessoa fait cette expérience (comme à maintes reprises dans des circonstances assez semblables) en relisant un texte en français écrit quinze ans auparavant ; il la raconte en détail dans *Le Livre de l'intranquillité* (1913-1935) de Bernardo Soares, son plus proche « hétéronyme ». Comment expliquer, se demande-t-il, que la langue de ce texte oublié soit si sûre, le style si fluide, dans une langue désormais perdue de soi,

qui donc, à l'intérieur de moi, suis-je venu remplacer ? Je sais bien qu'il est aisé d'élaborer une théorie de la fluidité des choses et des âmes, de percevoir que nous sommes un écoulement intérieur de vie, d'imaginer que ce que nous sommes représente une grande quantité, que nous passons par nous-mêmes, et que nous avons été nombreux... Mais il y a autre chose ici que ce simple écoulement de notre personnalité entre ses propres rives : il y a l'autre, l'autre absolu, un être étranger qui m'a appartenu. Que j'ai perdu, avec l'âge, l'imagination, l'émotion, un certain type d'intelligence, un certain mode des sentiments — cela, tout en me peinant, ne me surprendrait guère. Mais à quoi est-ce que j'assiste lorsque, me relisant, je crois lire un inconnu ? Au bord de quelle eau suis-je donc, si je me vois au fond ? Il m'arrive aussi de retrouver des passages que je ne me souviens pas d'avoir écrits — ce qui n'est pas pour me surprendre — mais que je ne me souviens même pas d'avoir pu écrire — ce qui m'épouvante. Certaines phrases appartiennent à une autre mentalité. C'est comme si je retrouvais une vieille photo, de moi sans aucun doute, avec une taille différente, des traits inconnus — mais indiscutablement de moi, épouvantablement moi ³¹.

29 Julien Green, *Journal*, op. cit., 10 mars 1920, p. 29.

30 Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, 1969, p. 17.

31 Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, 1999, p. 230. Citations suivantes, p. 142.

Si l'on substitue l'impératif socratique au sentiment d'effroi que procure à Pessoa sa rencontre avec soi, si on le substitue à la peine qu'il éprouve, coextensive à sa volonté de négation et d'oubli (car pour lui, « écrire, c'est oublier », et la littérature est « la manière la plus agréable d'ignorer [sa propre] vie »), alors l'expérience gidienne du « véritable artiste » est performante au titre auquel on la convoque : surmonter l'être-seul par la présence à soi, dans le temps. Cet artiste « toujours à demi conscient de lui-même lorsqu'il produit », qui « ne sait pas au juste qui il est », « n'arrive — en effet, pour Gide — à se connaître qu'à travers son œuvre, que par son œuvre, qu'après son œuvre³² ». On a dit à gros traits ce phénomène à première vue malheureux où la création échappe à son créateur sur le plan de l'affect et de l'intelligible ; et on a soutenu que cette rupture de l'écrit et de l'écrivain pouvait se révéler « positive » sur la base d'une intentionnalité, puisque par la médiation de l'écrit, le face à face d'un soi autre avec le moi contemporain se produit déjà de façon inconditionnée. Quelle est donc cette perspective subite d'un soi étranger au moi, dont le récit de Pessoa et le mot de Gide offrent la meilleure preuve de la réalité psychologique ? Comment l'écriture qu'on croyait pure perte, pure illusion, purement défective, esquisse-t-elle le retournement qui donne à voir son propre visage, opérant une transcendance au sein même du Moi, chaque fois que la conjonction de l'œuvre, du temps et de la conscience provoquera l'épiphanie ?

Par l'œuvre, le temps qui est *relation sans le vouloir* oppose un inconnu qui ne cesse pas pourtant d'être soi-même, ce que j'appellerais le *visage littéraire*. Celui qui a écrit est son œuvre par une énigme de la création (on pourrait presque dire de la vie) qui le confronte à des yeux, un ton, une brutalité, une douceur auxquels il ne peut s'identifier sans toutefois pouvoir dénier qu'il s'agit de son regard, de sa respiration, de son propre corps dans la langue. Vivre dans le désir ou dans la hantise de ce « désordre » est subsidiaire. Le rapport à soi ne doit pas être une sympathie pour être effective dans le problème de la solitude. Ce peut être un courage, un effort d'acceptation par l'autre qui se révèle. Et c'est justement en raison d'un événement où le sujet n'est pas maître de ce qui lui arrive, en raison même de l'absence de liberté avec cet événement, qu'il n'est plus seul. Par le potentiel que l'écrivain découvre au livre, ce dernier ne se réduit pas à un objet de maîtrise, à un chef-d'œuvre précisément. Il offre une résistance de fond. Il oppose une différence de subjectivité sur laquelle la conscience n'a pas prise. L'écriture n'est ni une possession, ni un pouvoir.

Ce mouvement privé peut sembler n'être qu'un moyen de se connaître, de s'identifier complètement, de boucler la boucle, et l'expérience littéraire un mode privilégié de la conscience de soi, une expérience alors tournée vers le sujet. Ce qui revient à faire pour l'être la thèse de son autonomie et de sa suffisance, alors que l'expérience littéraire en est un démenti de choix et n'a guère le Moi pour seule finalité. Si le sujet pouvait se connaître, il ne s'apparaîtrait pas comme autre. Il y a autre chose de plus que l'oubli ou que le changement permanent qui fait l'événement de cette rencontre avec soi. Je ne suis pas frappé par l'autre parce que je ne me souviens pas qui je fus ou parce que je suis désormais une autre personne, mais parce que je ne peux me « connaître » en tant qu'autre, et que par conséquent, indépendamment de toute durée, je me manque dans ma propre identité. Le temps n'est qu'un prétexte expédient. Tout se passe comme si l'homme était le couloir dont il cherche à parcourir la distance qui le sépare de lui-même. Comme si l'inadéquation non pas entre ce qu'il est, pourrait être et a été, mais entre son être et la conscience qu'il en a, la percée qu'il

32 Cité par Pierre Lafille, *André Gide romancier*, 1954, p. 477. Je souligne.

y fait, était irréductible. Dans une compréhension rationnelle de sa vie sensible, celui qui écrit ne peut plus honnêtement faire du Soi une suffisance. Le mouvement même qui le porte dans l'écriture lui prouve le contraire. Le fait même de posséder son existence l'isole. Tout lui suggère de s'ouvrir à l'autre et de vouloir son inaliénabilité. À plus forte raison que l'expérience de l'œuvre est la reconnaissance, en soi-même, d'une altérité fondamentale et irrécupérable : c'est un moi et un *tout autre* qui sont donnés comme vérité du sujet.

L'expérience littéraire n'est pas autre chose alors qu'un moyen de se vivre comme premier moment et lieu privilégié d'un mode d'être tourné vers les horizons et les êtres. Mais ce « premier » moment de l'expérience ne prend pas fin. Une fois l'expérience faite, le sujet n'est désinvesti d'aucune originalité. Il est comme la flèche du temps bergsonien, dont le mouvement par nature un n'est pas décomposable en moments et ici en états psychologiques. Il ne s'agit pas d'étapes à sensations fortes, d'un passage initiatique à la suite duquel rien ne sera plus comme avant. Parlons comme s'il s'agissait d'un geste. Celui qui écrit réalise l'ouverture par l'avènement progressif de l'évidence de l'autre dans le même. Son mouvement a pour véhicule la différence propre de soi pour soi-même ; où être donné comme autre permet de méditer des expériences qui se vivent avec autrui, bref, d'en éprouver le sens à partir de soi. Il s'agit donc moins de se connaître mieux ou autrement que d'être confronté à soi comme différence essentielle et rompre avec une identité illusoirement stable, qui cherche à interioriser, à contenir, à se fonder. C'est faire un pas hors de la demeure et investir l'habitation progressive des choses. C'est passer l'entrave à la conversion naturelle du monde à ma mesure. C'est souhaiter se tenir en soi et hors de soi, pour exister superlativement à l'épreuve de l'identité. Le voyageur et l'écrivain trouvent là leur dénominateur commun. Et peut-être que rien ne manque davantage aux hommes que ces sortes d'expériences pour poser en connaissance de cause des questions de nature éthique.

Les histoires de double auxquelles la littérature moderne nous a habitués ne sont ni sans rapport, par la quête d'un moi authentique, par la mise en doute des identités, par les ruptures qu'accomplissent les personnages, avec la recherche d'une position neuve ou d'une anti-condition, dans la société où nous nous commettons, ni sans lien avec le souci d'une forme de sociabilité qui serait dégagée des déficiences et des inconséquences des relations des hommes entre eux. L'expérience de l'œuvre, de toute évidence, ne se limite pas à « [se] rendre à soi-même », elle déborde le souci de soi, elle excède le sujet, elle n'a pas sa fin dans la possibilité non kantienne d'une « conscience de la conscience »³³. L'œuvre, en effet, est aussi l'acte par lequel j'existe pour autrui, sur un mode où le problème de la liberté semble levé. Le livre pense l'espace de la relation hors de la contrainte et de la soumission, hors de la compréhension et de la prétention au savoir. Il détermine seul la position de l'auteur et du lecteur et c'est par lui seul que s'instaure une relation, dont les termes, cependant, ne sont pas dominés par lui. C'est un autre enjeu de l'extériorité de l'œuvre, de sa « perte », convertible là encore en visée, que de pouvoir instaurer une relation « libre », c'est-à-dire sur le mode d'un pouvoir nul des parties entre elles et d'une réciprocité néanmoins complète.

L'étonnant est cette solitude qui opère contre elle-même sans recours extérieur. L'engagement à sortir de soi et l'*ek-stase* s'effectuent en effet par solitudes interposées. La mutualité de vie selon Aristote³⁴ (l'exister-avec) se réalise ici de

33 Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, 10 février 1853, t. 2, 1978, p. 441.

34 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, IX, 12.

solitude à solitude dans une diachronie de présence commune, par investissement dans la durée d'un côté, par réception immédiate de l'autre. Au point d'une exigence ou d'une négligence égale, l'un écrit plus ou moins en lecteur ce que l'autre lira, l'autre lit plus ou moins en écrivain ce que le premier écrivit. Dans l'intention comme dans l'acte, la relation se pose bien dans le cadre de deux volontés libres, et la co-présence différée ne procède que de leur désir. Ce n'est pas, par exemple, un dialogue. Le dialogue soumet les intervenants, des rôles s'y affirment, bien que dans l'œuvre lue des voix s'élèvent également, crient ou murmurent — mais les voix de qui ? Cette relation est davantage un accord dont le livre serait la condition, et l'œuvre découverte, la réalisation. Dans l'acte de lire nous nous donnons *plus ou moins* (sans parler des économies de lecture, liturgique ou légère, ravissante ou grave, ou de notre place de lecteur dans l'écriture infinie du livre), c'est-à-dire que nous sommes librement devant la forme finalement méditée d'un être dont nous éprouvons, dans le texte, la présence *plus ou moins* grande, et dont, en lisant, nous sentons immense la volonté de partage ou d'action. Si, du moment où nous commençons de lire, ce visage littéraire nous fixe et nous *dévisage*, si cette « présence » enfonce son coin dans notre intériorité, elle ne lui fait néanmoins pas violence : il s'agit d'une impression, comme les lettres d'un sceau sec sur les pages de l'esprit. Les rencontres les plus intimes, les relations les plus soutenues avec des choses, avec des mondes, avec des êtres déposés, nous pouvons les faire et les entretenir à travers le temps. Celui qui écrit dépose des rencontres dont il sera présent à la mesure de sa présence à l'autre. Voilà que dans l'œuvre et par elle, l'intimité et l'inconnu, la proximité et la distance coïncident.

Enfin, le lecteur est amené à faire une part de l'expérience de la création, à un certain degré de celle de l'écrivain. Par commodité, on a comparé plusieurs fois l'acte d'écrire à l'acte de lire et volontairement fait l'impasse sur la nature de ce rapport. Celui qui lit, qui semble chaque fois réécrire le livre, s'expose à revivre ce que l'écriture recèle d'absolu, d'anti-euclidien, de subversif, et il entre ainsi dans l'œuvre bien plus autrement que par le génie ou l'étendue des significations qu'il lui accorde. De même que la transcendance de l'œuvre s'expliquait par la nature de l'expérience qui la rend possible, la nature de l'œuvre explique à son tour la transcendance propre à l'expérience de lire. Tel est le cercle thaumaturgique de l'expérience littéraire. Circulation. Coïncidence. Passation. On se souviendra de cette « rivalité de François I^{er} et de Charles Quint » qu'était devenu Proust en lisant, en écrivant.

C'est en cela précisément, par cette participation, qu'il est question d'une relation investie et reçue. C'est par cette circularité, cette mise à égalité, sans demande, sans distinction, sans placement, des expériences et des subjectivités, qu'il s'y agit de liberté. Enfin c'est par cette liberté du oui et du non dans chaque main, par l'écart providentiel de l'œuvre, par son imprévisibilité, par l'impossibilité même de son mode d'être de subordonner le lecteur à l'écrivain, l'écrivain au lecteur, et par la transformation qu'elle leur fait subir, qu'il est question de relation d'altérité. Relation qui de part et d'autre ébranle l'identité et brise la clôture de l'être, où celui qui lit semble s'effacer dans la lecture pour devenir à son tour surface de réception, où ce qui se joue est peut-être moins de nouveau l'impersonnel que le plus que soi.

Si l'on peut créditer à l'astre de l'écriture l'ascendance d'une expérience limite, force est de lui reconnaître une gravité, dans le champ de laquelle la solitude de l'être peut être au moins assumée du jour où l'on écrit, et où le moi devient intensément passant. Sens, devenir, insularité du sujet mise en feu... Bon gré mal gré, même si c'est le prendre en mauvaise part : ne dépassant pas le niveau des considérations

préliminaires, le présent développement de ce double espace littéraire (langage, réalité) ne suffit pas à donner l'ouverture de compas suffisante pour estimer à bon œil les dimensions du paysage. Il importait cependant d'abord d'identifier tout sens de l'écriture à une simple fiction, et une raison d'écrire à une intention complète.

 Références

- AMIEL, Henri-Frédéric, *Journal intime*, Lausanne, L'Âge d'homme, t. 2 (janvier 1852-mars 1856), 1978 (éd. de Ph. M. Monnier et P. Dido).
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques), 1959 (éd. et trad. de J. Tricot).
- BECKETT, Samuel, *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, « Histoire littéraire et science de la littérature » [1931], Paris, Gallimard (Folio / Essais), t. 2, 2000 (trad. de M. de Gandillac et P. Rusch).
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BONNEFOY, Yves, « L'acte et le lieu de la poésie », dans *L'improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980.
- DELEUZE, Gilles, et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion (Champs), 1996.
- DU BOS, Charles, *Journal (1926-1927)*, Paris, Corrêa, t. 3, 1949.
- FOUCAULT, Michel, « L'écriture de soi », *Corps écrit. L'autoportrait*, n° 5 (février 1983), p. 3-23 ; repris dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), t. 4, 1994, n° 329, p. 415-430.
- GREEN, Julien, *On est si sérieux quand on a dix-neuf ans. Journal 1919-1924*, Paris, Fayard, 1993.
- GUILLIVIC, Eugène, *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1989.
- HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard (Les essais), 1958 (éd. de J. Beaufret et trad. d'A. Préau).
- — —, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de philosophie), 1992 (trad. de D. Panis).
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Hypérion ou l'ermite de Grèce*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1967 (éd. et trad. de P. Jaccottet).
- KAFKA, Franz, *Journaux*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. 3, 1984 (éd. de C. David et trad. de C. David, J.-P. Danès et M. Robert).
- LAFILLE, Pierre, *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1954.
- LEVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre* [1948], Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.
- PESSOA, Fernando, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, Paris, Christian Bourgois, 1999 (éd. de R. Bréchon et E. Lourenço, trad. de F. Laye).
- PICON, Gaëtan, *Introduction à une esthétique de la littérature I. L'écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953.
- POULET, Georges, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. 1 et 4, 1987 et 1989 (éd. de P. Clarac et d'A. Ferré).
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*, Paris, Corrêa, 1933.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972 (éd. d'A. Adam).
- SARTRE, Jean-Paul, « Écrire pour son époque », *Les temps modernes*, n° 27 (décembre 1947), p. 2113-2121.
- — —, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1938.
- — —, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.
- — —, *Situations II. Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- SPINOZA, Baruch de, *Éthique*, dans *Œuvres*, Paris, Garnier-Flammarion, t. 3, 1965 (trad. de C. Appuhn).